

Калашник М. П.
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди
Татарнікова А. А.
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

УСЛАВЛЕННЯ ЛЮБОВІ ЄДНАННЯ В ТРИПТИХУ СЦЕНІЧНИХ КАНТАТ К. ОРФА

78.038
ID ORCID 0000-0002-6432-2776
ID ORCID 0000-0002-6310-8276
DOI 10.33625/2409-2347-2020-1-44-48

Калашник М. П., Татарнікова А. А. Уславлення любові єднання в триптиху сценічних кантат К. Орфа. Метою даної статті постає виявлення в герменевтичній розгорнутості мистецтвознавчого культурологічного аналізу ідеї *уславлення любові Єднання*, що складає переосмислення тривоги Очікування і є в наближенні до росинієвського уславлення Надії й Єднання. Методологічною основою статті виступають аналітичний, історико-компаративний, історико-герменевтичний, міждисциплінарний методи, як вони втілені в працях О. Лосева, Л. Гумільова, В. Личковаха, а також герменевтичний зріз інтонаційного музикознавчого підходу, як це маємо в роботах Б. Асаф'єва, а також у розробках О. Маркової, О. Муравської та ін. Наукова новизна статті визначена інтерпретаційною свіжістю підходу до творів К. Орфа, безумовною стороною яких виступає *пафос уславлення*, що своїм предметом висуває *любов Єднання*, котра втілює, попри трагізм *єпохального осмислення* жорсткості стосунків носіїв любовного зв'язку, образ Надії, подаваний переважно гімнічним звучанням музики триптиха й аллюзивним відбитком романтичного оптимізму росинієвського попередництва в жанрі сценічної кантати. Сподівання любові, що здатні справдитися в разі «милої Фортуни», в «*Carmina Burana*» позначені ідеєю звертання до текстів «тинейджерів XII–XIII ст.», до епохи, що уславила війнами з тоді ще одновірцями візантійцями й організацією приреченого до провалу самою своєю ідеєю *Дитячого* хрестового походу, до участі в якому батьки посилали своїх найкращих кривних. Сподівання любові й уславлення його знаходимо в усвідомленій самотності егоцентрично закоханого героя «*Catulli Carmina*», в жорсткій надособистісності шлюбного обряду в «Триумфах Афродіти». У третій кантаті апеляції до грецьких культурних начал, підтримуваних переважанням хорового масиву, виводять на втілення захвату бранців, що приймають небезболісні й радісні узи Єднання. Триптих з кантат Орфа заявлений був у початку «молодіжної хвилі» 1950-х, знаменував Славлення молодих, що зверталися до цінностей європейського Сходу, не пориваючи з культурними заповідями Заходу. Росинієвська соціально-політична алегорія Надії сценічних кантат 1810–1820-х років знайшла своє переломлення у творах К. Орфа, якому заповіді Єднання багатонаціонального населення Баварії вказали путь Любові в уславленні витоків Сходу в культурних реаліях європейського Заходу.

Ключові слова: уславлення, любов єднання, сценічна кантата, триптих, алегорія.

Калашник М. П., Татарнікова А. А. Прославление любви единения в триптихе сценических кантат К. Орфа. Цель данной статьи — выявление в герменевтической развёрнутости искусствоведческого культурологического анализа идеи *прославления любви Единения*, которое составляет переосмысление тревоги Ожидания и приближено к росиніевскому прославлению Надежды и Единения. Методологической основой выступают аналитический, историко-компаративный, историко-герменевтический, междисциплинарный методы, как они воплощены в трудах А. Лосева, Л. Гумилёва, В. Лычковаха, а также герменевтический срез интонационного музыковедческого подхода, как это имеет место в работах Б. Асафьева, а также в разработках Е. Марковой, О. Муравской и др. Научная новизна статьи определена интерпретационной свежестью подхода к произведениям К. Орфа, безусловной стороной которых выступает *пафос прославления*, своим предметом выдвигающий *любовь Единения*, воплощающей, вопреки трагизму *єпохального осмислення* и жесткости отношений носителей любовной связи, образ Надежды, подаваемый преимущественно гимничес-

ким звучанием музыки триптиха и аллюзивным отражением романтического оптимизма росиніевского предвосхищения в жанре сценической кантаты. Ожидание любви, способной осуществиться в случае «милої Фортуны», и прославление её в «*Carmina Burana*» указаны идеей обращения к текстам «тинейджеров XII–XIII в.», к эпохе, которая прославилась войнами с тогда еще единовірцями візантійцями и организацией *Детского* крестового похода, обречённого на провал самой своей идеей и к участию в котором родители посылали своих лучших кровных. Ожидание любви и прославление её находим в осознанном одиночестве эгоцентрически влюблённого героя «*Catulli Carmina*», в жёсткой наиндивидуальности брачного обряда в «Триумфах Афродиты». В третьей кантате апелляции к греческим культурным началам, поддерживаемым преобладанием хорового массива, выводят на воплощение восторга пленников, которые принимают небезболезненные и радостные узы Единения. Триптих кантат К. Орфа заявлен был в начале «молодіжної волни» 1950-х, знаменовал Прославление молодых, которые обращались к ценностям европейского Востока, не порывая с культурными заветами Запада. Росиніевская социально-политическая аллегория Надежды сценических кантат 1810–1820-х годов нашла своё преломление в произведениях К. Орфа, которому заветы Единения многонационального населения Баварии указали путь Любови в прославлении истоков Востока в культурных реаліях европейского Запада.

Ключевые слова: прославление, любовь единения, сценическая кантата, триптих, аллегория.

Kalashniyk M., Tatarnikova A. *Praise of the Love of Unity in the Triptych of Scenic Cantatas by Carl Orff*. In this study, in the hermeneutic unfolding of art history and cultural studies, the idea of *glorifying the love of Unity* is presented, which is a rethinking of the anxiety of Expectation and in the similarity of Gioachino Rossini's glorification of Hope and Unity. Based on the performance "prompts" about the specifics of the expression of love expectations in the expressive set of *Carmina Burana* by Carl Orff, we note the meaningful features of this work through the above approach. First, it is a principled multilingualism and multi-genre set in the cantata assembly as hypertrophy of "German eclecticism" in the South German refraction of the national character of music. But the setting of Latin in the No. 1, its repetition in the final No. 25 give the sacred allusions to the rigorous content of the original choir, imposing the corresponding meaning on the various expressive levels of the composition. As a result, attention is paid to the ritual (mystery, carnival) stimuli of the compositional decoration of the work, with its reliance on Byzantine-Greek and Italian sources of expressiveness of an ethnically complex whole. The summing up aspect of expressiveness is the introduction into the aggregate significance of the texts of the 12th – 13th centuries with their association of the "energy of the young" in the suicide sacrificial actions, such as the Children's Crusade with allusion to the young people's competition thrill of the 1930s, which existed after the terrible events of World War I and on the eve of suicide messages of World War II. And since then, the love poems that prevail in *Carmina Burana* make up the *expected joy of love*, the traits of which are to be found in only the vain search of *Primo vere* of Part I, in the drinking and eating exercises of Part II and the touches of the love calls of Part III.

The second cantata *Catulli Carmina* of the triptych presents the image of the sacrificial Atonement of self-centered, volitional love, whose moral forbearance destroys the anticipated joy of taking the gain. And how not to recognize in this "morality of forced love" the beautiful-talented and self-centered-irrepressible Catullus – an

image of the German youth, who on the roads of the War gave their life for the greatness of spreading the German spirit, tested in the success of scientific and artistic achievements, among the peoples who for various reasons did not accept those merits. In the German environment of the early 1940s, the socio-painful implication of that "Latin love story" – and after all the grandeur and dignity of Rome raises behind it – could not but cause certain allusions, especially in partnership with Mussolini's Rome, which openly referred to the artistic-philosophical achievements in the figures of Filippo Marinetti, Carlo Carrà, Giovanni Gentile and others.

The Greek-Latin composition of the texts of the third cantata *Trionfo di Afrodite* emblemize the historical areas of Europe as a whole, which were split into the multilingual "Bavarian exoticism" and Latin verbalism in *Carmina Burana*, concentrated in the aestheticism of the forbidden Latin legacy in *Carmina Burana* and, finally, balanced in the speech appeals to the sacred allusions of the West and the East in the *Triumphs*. The allegory of those juxtapositions made by the composer in combining the cantatas into a triptych, which were written in different decades, leads to the preparation of the glorifying the traditions that must accept the Love which comes from the blessing of the environment and is saturated with the approval of traditions that come from different but historically related sources – Greek and Roman cultural legacy, by the mouth of the choral masses, the voices of the peoples. And the Greek origin dominates, embodied in the name of Aphrodite, not its Roman counterpart – a name directed into the archaic times of the peoples of Europe, although in the process of glorifying the goddess of Love-Unity, the Roman poems somehow summarize the *Triumphs*.

The scientific novelty of the study is determined by the interpretative originality of the approach to the works by Carl Orff, the unconditional side of which is the *pathos of glorification* which as its object brings forth the *love of Unity*, embodying, despite the tragedy of *epoch-making* and the cruelty in the relations of the love communication carriers, the image of Hope, presented mainly by the hymn sounding of the triptych music and the allusive imprint of the romantic optimism of Rossini's precedence in the genre of scenic cantata.

The conclusion of the analysis is the image of the Hope of Love, which can be fulfilled in the case of the "mercy of Fortune", and the glorification of it in *Carmina Burana* indicated by the idea of referring to the texts of "teenagers" of the 12th – 13th centuries till the era famous for wars with then-Byzantine peers and the organization of the *Children's Crusade*, doomed to failure by their own idea and to participate in which the parents sent their best kins. The hope of love and glorification of it is found in the deliberate loneliness of the *Catulli Carmina* hero who is self-centrally in love, in the rigid super-identity of the marriage ceremony in *Trionfo di Afrodite*. In the third cantata, the references to the Greek cultural principles, supported by the predominance of the choral mass, bring to fruition the taking of captives who accept the painless and joyful bonds of Unity. The triptych of cantatas by Carl Orff was declared in the early youth wave of the 1950s, commemorating the Glory of young people who appealed to the values of the European East without breaking with the cultural precepts of the West. Rossini's socio-political allegory of Hope in the scenic cantatas of the 1810s – 1820s found a refraction in the compositions by Carl Orff, whom the precepts of the Unity of the various tribal population of Bavaria showed the way of Love in glorifying the origins of the East in the cultural environment of the European West.

Keywords: glorification, love of unity, scenic cantata, triptych, allegory.

Постановка проблеми та актуальність теми. Творчість К. Орфа, класика німецької музики ХХ сторіччя, неодноразово була предметом музикознавчого аналізу, тим більше це стосується надзвичайно популярних сценічних кантат «*Carmina Burana*», «*Catulli Carmina*», «Триумфи Афродіти». Написані в різні роки (1930-ті, 1940-ві, 1950-ті), вони були представлені у вигляді триптиха 1951 року й отримали якнайвищу схвальну оцінку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові матеріали, що висвітлюють творчість К. Орфа, відзначену в пресі й музикознавчих

коментарях, зібрано в прекрасній монографії О. Леонтєвої [3], так чи інакше творчість даного композитора розглядалась у численних дисертаціях, зокрема таких науковців, як А. Кириченко [2], Лю Кетін [4], К. Мірзоян [6], О. Овсяннікова [7]. Але на сьогодні стали оприлюдненими численні матеріали щодо жанру сценічної кантати, який має свої аналогії в того роду *політичних* кантатах Дж. Россіні, що надає спеціального смислового контексту творам К. Орфа. Крім того, всі коментарі до тих кантат зосереджувались на описах літературно-текстових запозичень К. Орфа, минаючи історичну герменевтику і тому не помічаючи в сукупності використаних у творах віршів, котрі містять, зокрема, численні еротичні мотиви, *уславлення любові Єднання*, що попри еротичу та іронічні коментарі складає *захват молодіжною здібністю Оновлення*.

Формулювання цілей статті. Метою даного дослідження є виявлення в герменевтичній розгорнутості мистецтвознавчого культурологічного аналізу ідеї *уславлення любові Єднання*, що складає переосмислення тривоги Очікування в наближенні до роснієвського *уславлення Надії*.

Методологічною основою роботи виступають аналітичний, історико-компаративний, історико-герменевтичний, міждисциплінарний методи, як вони втілені в працях О. Лосева, Л. Гумільова, В. Личковаха, а також герменевтичний зріз інтонаційного музикознавчого підходу, як це маємо в роботах Б. Асаф'єва, а також у розробках О. Маркової, О. Муравської та ін.

Наукова новизна дослідження визначена інтерпретаційною свіжістю підходу до творів К. Орфа, безумовною стороною яких виступає *пафос уславлення*, що своїм предметом висуває *любов Єднання*, втілюючи, попри трагізм *епохального осмислення* й жорсткість стосунків носіїв любовної гри, образ Надії, подаваний переважно гімнічним звучанням музики триптиха й аллюзивним відбитком романтичного оптимізму роснієвського попередництва в жанрі сценічної кантати.

Виклад основного матеріалу. Композиція «*Carmina Burana*», написана за поетичними рядками різнонаціональних авторів XII–XIII ст., і «баварський стиль» у ній неодноразово були предметом мистецтвознавчого й музикознавчого аналізу. Але культурологічний поворот останнього не здійснювався, оскільки ніхто з авторів не порушував питання: «А чому саме поетичні рядки молоді XII–XIII ст. стали так до вподоби нащадкам "нової, ділової" молоді 1920-х?», «Чому цей твір, що засвідчує сміховий тонус карнавальних дійств (і саме в цьому ракурсі карнавальної вистави вирішена знаменита постановка у вигляді відеозапису Баварським телебаченням 1970-х років), став таким прийнятним і в Німеччині в канун Другої світової війни, і в постперевбудованому світі 1990–2010-х років?» У цьому випадку зосереджуємо увагу на тих сторонах, які містять не регіональні баварські відмітини, але які відповідають планетарним запитам середини ХХ ст. і наших днів. Адже до написання «*Carmina Burana*»

Орф приступив після створення кантат на вірші Б. Брехта і Ф. Верфеля, чиї комуністичні переконання були надто відомі, й самі їх імена символізували «Drang nach kapitalistischen Ordnung», у реалізації цих ідей сценою театру поставав світовий простір. Таким чином, у композиціях 1929–1931 рр. Орф чітко наслідував принцип політичних кантат Дж. Россіні, з тою суттєвою поправкою, що геній італійської опери оспівував Реставрацію, а для Брехта і Верфеля соціальним ідеалом була Революція. Що ж до текстів «Carmina Burana», то, за справедливим спостереженням автора монографії, присвяченої К. Орфу, О. Леонтської, «збірник містив вірші на релігійні теми й вірші пародійно-сатиричні, а також любовні й застільні пісні й, крім того, тексти *Великодньої й Різдвяної містерій*» (курсив А. Т.) [3, с. 70]. Але для своєї кантати К. Орф із того різножанрового наповнення збірника віршів відібрав фрагменти, які природно сполучалися з рівномовністю текстів і містили вірші трубадурів і мінезингерів, відповідно, старофранцузькою та старонімецькою, латинські вірші ченців і студентів, церковні канонічні строфи й німецькі діалектні народні фрагменти. Склалася певна гіпербола «німецької еkleктики», що як ідея є природною у всенімецькому охопленні, в концентрованому викладенні багатомовності-багатожанровості в єдиному сполученні. Музика ж № 1 і 24–25 кантати «Carmina Burana» визнали деяку всеєвропейську гімнотворчу модель, а саме баварський колорит «цвіфахерів» виявився неповторно яскраво в № 6 («На галявині»), в якому представлений танцювальний фрагмент і в якому пізнається збережене Баварією від візантійських греко-слов'яно-гальських змішань *соло флейти й литавр*. Увага до даного тембрального прояву виявилась у тому, що зазначений маленький номер з I частини кантати є одним з найбільш емблематичних для даної композиції в цілому, мабуть, не менш від заголовного № 1 «О, Фортуно» і трагікомічного № 12 «Пісня смаженого лебедя». У ряду різних виконавських інтерпретацій, що описує Лю Кетін [4, с. 47–51], виділяється мюнхенська інтерпретація — за самозначимістю та всеприсутністю у звучанні кантати *литавр*. У мюнхенській версії (дир. Ф. Гайтнер) *візантійський* натхненно-військовий *крок* (порівнянний з українським *запорізьким* військовим ладом гри на «котлах»-литаврах і *дерев'яних трубах-сурмах*) стає помітним і відчутним з перших же тактів № 1. Поступове *crescendo* литаврового тремоло «знімає» перепади динаміки *forte* — *riano*, спираючись на явне домінування чоловічих (і басових тембрів спеціально) голосів у хорівій фактурі. Таким чином, це — образ Містеріального дійства, в якому блазнівське й пародійне відтіняє і підтримує Хід Життя. У нашому розпорядженні є ще одна версія художнього втілення «Carmina Burana», що представляє, знов-таки, спеціальний баварський акцент у виразності твору К. Орфа. На відміну від зазначених вище записів у вигляді *аудиоверсій*, це є *відеоваріант* за виступом 1975 р., зроблений у вигляді фільму зі сценічним поданням у 2001 р. Зауважимо різнонаціональний

склад солістів і творчу «національну амбівалентність» соліста Хермана Прейя, знаменитого соліста Мюнхенської опери й учасника спектаклів Ла Скала під керуванням італійських диригентів, у тому числі К. Аббадо, де талановитий співак-актор з'являється в принципово різних *співочих ампуа*. Представлений відеозапис «Carmina Burana» вирішений у колориті німецького *ренесансного* живопису, з безліччю барвистих плям в оформленні відеоряду й перевагою червоного кольору, досить показового в колористиці картин Північного Відродження. Обіграється також відверто еротичний комплекс, аж до фалічно оформленої стели як постійного предмета-образу протягом усієї першої частини твору тощо (зазначимо, що це вже вільне прочитання виконавцями текстів-картин, покладених в основу композиції К. Орфа). А найбільш дивним доданком фільму-спектаклю є *музичний* ряд: у ньому головний показник динаміки — стабільний гучнісний натиск, що відтворює характер подання-видовища, дійства на відкритому просторі. А це означає *карнавальне* прочитання смислу цілого, тобто у вимірах стилю, що не позначений ні в музичній, ні в текстовій частинах твору. У такому рішенні начисто відстороняється містеріально-церковна складова виразності кантати, залишається тільки «м'ясоїдницька» надмірність карнавалу (*carna vale* — «їж м'ясо», одна з версій етимології слова «карнавал». — А. Т.), відтінена баченням маски смерті як неминучої супутниці карнавальної *обрядовості*, уплетеної в річний цикл християнського буття. У даній постановочній версії *заборонене* для християнина й закладене в тексти віршів і в музичні прояви твору Орфа — випнуто у виразності цілого на домінуюче положення. Але одночасно — уведено в ритуально-карнавальні межі, що є співвідносне з італійською класикою карнавальних дійств, сполучених з ритуальним стрижнем акції. Виходячи з виконавських «підказок» про специфіку вираження любовних очікувань у виразному комплексі «Carmina Burana» К. Орфа, відзначаємо наступні змістовні риси цього твору. По-перше, це принципова багатомовність і поліжанровий набір у сукупності номерів кантати як гіпертрофія «німецької еkleктики» в південнонімецькому переломленні національного характеру музики. Але установочність № 1 на латиниці, його повторення в завершальному № 25 надають сакральних алюзій суворій змістовності початкового хору, накладаючи відповідний смисл на різні виразні шаблі композиції. У результаті виділяється увага до ритуальних — містеріальних, карнавальних — стимулів композиційного оформлення твору з опорою на візантійсько-грецькі й італійські джерела виразності етнічно складного цілого.

Підсумовуючим моментом виразності постає привнесення в сукупну значущість текстів XII–XIII ст. (з їх асоціюванням «активності молодих») у самовбивчих жертвних акціях на кшталт Дитячого хрестового походу з алюзією до молодого ж азарту 1930-х рр., який існував після страшних подій Першої світової війни і напередодні

самовбивчих прагнень Другої світової). І відтоді любовні вірші, що переважають в «*Carmina Burana*», складають *очікувану радість кохання*, риси якого хіба що намічені в суєтних пошуках *Prima vere* I частини, у питтєво-поїдальних вправах II і торканнях любовних закликів III частини. Тексти «*Catulli Carmina*», створеної в 1942 р., — одномовні, латинські, що в сучасному мовному контексті надає їм антуражу сакральності, оскільки в центрі інтриги стає *жертвопринесення Любові*, радості якої не врівноважені з болісними й образливими реаліями її здійснення. Обрамлення Історії кохання Катулла (центральної II розділ композиції) сперечаннями досвідчених і молодих (I і III розділи) покладене на музику псалмодичного типу, який ритуалізує дійство і привносить смислові аналогії в псалмодично-розспівувані партії центральної частини історії нещасливого кохання Катулла. Пролог, так звана вступна частина кантати, що літературно-текстово оформлена самим Орфом, за змістом збігається з Епілогом (написаний для чотирьох роялів і ударних, тобто наслідуючи склад останньої редакції «Свадебки» І. Стравінського). О. Леонтьєва вказує, що Епілог є «майже точною копією Пролога» [3, с. 94] з урахуванням вищезгаданого тембрально-текстового навантаження. Однак архітектонічно Пролог утворює *половину* звучного тексту кантати, тоді як завершуючий *Exodium* уміщається в декілька сторінок. У результаті композиційно реально симетрія «Пролог — Дійство про Катулла й Лесбію — Епілог» не вибудовується, але створюється пасіонна двофазність¹, у якій Пролог (*Praelisio*) подає «уготовлення жертвопринесин любовним мукам», тоді як сама центральна триактна історія Катулла — Лесбії й Епілог представляють саме жертвовну акцію, захищаючи самогубну жагучу відданість до *та к* орозумленої *нежалісної* Любові. Указуємо на те, що представлена концепція любові не збігається з російською синонімізацією любов-жалість, з українським *коханням*, у якому цей термін указує не тільки на насолоду й красу акції, але й на готовність до турботи-служіння. Любов Катулла й Лесбії відсторонена від співчуття-жалісності, відповідно, не передбачає вірності Служіння, це тільки почуття готовності до радості насолоди, й дарування його замикається в естетичній самодостатності вираження, що категорично відступає від християнської моралі й заповітів церковного Замилування. Звертаємо увагу на структуру безпосередньо пов'язаних з персоналіями Катулла й Лесбії партій солістів: вони не персоналікують у співі персонажів, але характеризують їх ззовні, в описі виразних актів названих героїв. Їх псалмодуючий речитатив невідривний від концепції повчальності інтонації, що склалась у зв'язку зі слуховим досвідом такого роду речитування. Зі сказаного випливає висновок — щодо образу жертвовного Спокутування егоцентрично здійснюваного кохання, моральна заборонність якого знищує очікувану радість оволодіння надбанням. І як не впізнати в цій «моралі про нав'язувану любов» прекрасно-галановитого

¹ [5, с. 136–137].

й егоцентрично-нестримного Катулла — образ німецької молоді, яка на дорогах Війни віддавала своє життя за велич поширення німецького духу, апробованого у звершеннях наукових і мистецьких досягнень, серед народів, які з різних причин не приймали тих достоїнств. Соціально-болісний підтекст тої «латинської історії любові» — а за нею постає вся велич і достоїнства Риму — в німецьких реаліях початку 1940-х років не могла не викликати певні алюзії, тим більш у партнерстві з муссолінієвським Римом, що відверто апелював до мистецько-філософських досягнень Ф. Марінетті, К. Каррі, Дж. Джентіле та ін. У третій зі сценічних кантат, «Тріумфи Афродіти», грецькі й латинські вірші поєднані величчю весільного дійства, а звучання тих віршів у вказаних мовних межах асоціює, знов-таки, з релігійними цінностями християнського Заходу і Сходу. І так легітимізується самим мовленнєвим колоритом сюжетика Сходження до шлюбу — як повнота виявлення соціально визнаної любові. Поетичні виміри того Сходження естетизують дійство, відсікаючи максимально емоційний негатив, який перебивається суцільно об'єктивними виявленнями Очікування-Здійснення — через хоровий спів. А індивідуальний прояв цього тільки одного разу проривається в Дуеті Жениха й Нареченої, взаємний захват яких відтіняється болісно-радісним криком Єднання. Сюжетом і логікою наслідування «Свадебки» І. Стравінського «Тріумфи» Орфа відтіняє вчистість та ідеально-церемоніальний вимір весільного обряду, в якому не *вмирання дошлюбного* ества, як це проакцентовано твором Стравінського, але *уславлення народжуваних Уз Єднання* складає сутність *концентрації хорового масиву* в композиції Орфа. Це є якість вираження, котра досить різко протистоїть обом першим кантатам, поєднаним у триптиху: сольні номери щедро розкидані в «*Carmina Burana*», сконцентровані в центральній частині за віршами Катулла у «*Catulli Carmina*» — і фактично відсутні у «Тріумфах».

Грецькі тексти, асоційовані з культурою грецько-візантійських заповітів у «Тріумфах», складають здобуток, ніяк не виражений у перших двох творах триптиха. Про візантійські спомини засвідчують «цвіфахери», «баварсько-негритянська» музика з «*Carmina Burana*» — і чуйно підкреслена виконавцями-мюнхенцями активність литавр у тембральній палітрі першої кантати. Той культурний слід європейського Сходу виділений тільки у творі 1951 р., коли «кельтський ренесанс», що підносило на поверхню культурних здобутків спадщину грецько-візантійського шару, орієнтував мольдь на визнання уз єднання зі Сходом, та не усвідомлювався чужим і для латинського Заходу.

Так, грецько-латинський склад текстів третьої кантати емблематизує історичні простори Європи в цілому, які розколоті були на різномовну «баварську екзотику» і латинське славослів'я в «*Carmina Burana*», сконцентровані в естетизмі недозволеного латинського спадку в «*Catulli Carmina*» і, нарешті, зрівноважені в мов-

ленневих апеляціях до священних алюзій Заходу і Сходу в «Тріумфах». Алегорія тих співставлень здійснена композитором поєднанням у триптих кантат, написаних у різні десятиріччя. Вона виводить на уготовлення славлення традицій, які мусять (вустами хорових масивів, котрі озвучують голоси народів) приймати Любов, що входить з благословення оточення, насичена схваленням традицій, котрі походять з різних, але історично споріднених витоків: грецьких та римських культурних надбань. Домінує грецьке начало, уособлюване іменем Афродіти, а не її римським аналогом: іменем, спрямованим на архаїку народів Європи, хоч у процесі уславлення богині Коханья-Єднання римські вірші складають певний підсумок Торжества.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок. Сподівання любові, що здатні справдитися в разі «милості Фортуни», й уславлення її в «Carmina Burana» позначені ідеєю звертання до текстів «тинейджерів XII–XIII ст.», до епохи, що уславила війнами з тоді ще одновірцями візантійцями і організацією приреченого до провалу самою своєю ідеєю Дитячого хрестового походу, до участі в якому батьки послали своїх найкращих кривних. Сподівання любові й уславлення його знаходимо в усвідомленій самотності егоцентрично закоханого героя «Catulli Carmina», в жорсткій надособистісності шлюбного обряду в «Тріумфах Афродіти». У третій кантаті апеляції до грецьких культурних начал, підтримуваних переважанням хорового масиву, виводять на втілення захвату бранців, що приймають небезболісні й радісні узи Єднання. Триптих з кантат К. Орфа заявлений був у початку «молодіжної хвилі» 1950-х років, котра знаменувала славлення молодих, що зверталися до цінностей європейського Сходу, не пориваючи з культурними заповідями Заходу. Російська соціально-політична алегорія Надії сценічних кантат 1810–1820-х років знайшла переломлення у творах К. Орфа, якому заповіді Єднання різноплеменного населення Баварії вказали путь Любові в уславленні витоків Сходу в культурних реаліях європейського Заходу.

Література:

1. Бауэр В. Энциклопедия символов [Текст] : [пер. с нем.] / Вольфганг Бауэр, Ирмтрауд Дюмоц, Сергиус Головин. — М. : КРОН-пресс, 2000. — 502 с. : ил.
2. Кириченко А. Д. Концепция «мирового театра» в оперном творчестве немецких композиторов второй половины XX — начала XXI столетия [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Кириченко Алина Дмитриевна ; Одес. нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. — Одесса, 2016. — 208 с. — Рукопись.

3. Леонтьева О. Т. Карл Орф [Текст] / О. Т. Леонтьева. — М. : Музыка, 1984. — 334 с.
4. Лю Кетин. Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству XX столетия [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Лю Кетин ; Одес. нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. — Одесса, 2017. — 180 с. — Рукопись.
5. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства [Текст] / Е. Н. Маркова. — К. : Музична Україна, 1990. — 182 с. : ноты.
6. Мирзоян Е. А. Искусство хорового и сольного вокала: единство генезиса и эволюционные взаимодействия в творчестве выдающихся композиторов и певцов [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Мирзоян Екатерина Александровна ; Одес. нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. — Одесса, 2017. — 174 с. — Рукопись.
7. Овсянникова-Трель А. А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII–XX веков [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Овсянникова-Трель Александра Андреевна ; Одеская гос. муз. акад. им. А. В. Неждановой. — Одесса, 2007. — 175 с. — Рукопись.
8. Büning E. Die Musik ist schuld [Текст] / E. Büning // Die Zeit. — 1995. — Nr. 28 (7. Juli). — S. 49.

References:

1. Bauer, W., Dümotz, I. & Golowin, S. (2000). *Энциклопедия символов* [Encyclopedia of symbols]. Moscow : KRON-press. (In Russian)
2. Kirichenko, A. D. (2016). *Kontseptsiya "mirovogo teatra" v opernom tvorchestve nemetskich kompozitorov vtoroi poloviny XX — nachala XXI stoletiya* [The concept of "world theatre" in operatic creative activity German composer second half XX — begin XXI century]. (Candidate's dissertation, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music). Odessa. (In Russian)
3. Leonteva, O. T. (1984). *Karl Orff* [Carl Orff]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
4. Liu Ke Ting (2017). *Sovremennaya fortepiannaya shkola Taivanya v analogiyakh k evropeiskomu iskusstvu XX stoletiya* [Modern Taiwan Piano School in analogies to European art of the 20th century]. (Candidate's dissertation, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music). Odessa. (In Russian)
5. Markova, E. N. (1990). *Intonatsionnost muzykalnogo iskusstva* [Intonation type of music art]. Kyiv : Muzychna Ukraina. (In Russian)
6. Mirzoyan, E. A. (2017). *Iskusstvo khorovogo i solnogo vokala: edinstvo genezisa i evolyutsionnyye vzaimodeistviya v tvorchestve vydayushchikhsya kompozitorov i pevtsov* [The art of choral and solo of vocal: unity of the genesis and evolutionistic interactions in creative activity of prominent composers and singers]. (Candidate's dissertation, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music). Odessa. (In Russian)
7. Ovsyannikova-Trel, A. A. (2007). *Natsionalnaya ideya nemetskoj muzyki v tvorchestve kompozitorov XVIII–XX vekov* [The national idea of the german music in creative activity composer XVIII–XX century]. (Candidate's dissertation, The Odessa State A. V. Nezhdanova Academy of Music). Odessa. (In Russian)
8. Büning, E. (1995, July 7). Die Musik ist schuld. *Die Zeit*, 28, p. 49. (In German)

28.10.2019